

Министерство образования и науки Российской Федерации  
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»  
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации  
Кафедра литературы и методики её преподавания

**Принципы изображения детей в военных рассказах Платонова**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа  
допущена к защите  
Зав. кафедрой

\_\_\_\_\_  
дата

\_\_\_\_\_  
подпись

Исполнитель:  
Бурцев Глеб Валентинович,  
Обучающийся группы БЛ-41

\_\_\_\_\_  
подпись

Руководитель ОПОП:

\_\_\_\_\_  
подпись

Научный руководитель:  
Хрящева Нина Петровна  
д.ф.н., профессор

\_\_\_\_\_  
подпись

Екатеринбург 2016

## ОГЛАВЛЕНИЕ:

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. Теория жанра рассказа в современном литературоведении	
§1. Систематизация современных исследований о жанровых особенностях рассказа.....	5
§2. Обзор исследований о военном творчестве Платонова.....	15
ГЛАВА 2. Динамика духовного взросления детей в военных рассказах А. П. Платонова.	
§1. Особенности детского познания мира в рассказе «Железная старуха».....	23
§2. «Дед Солдат»: вынужденное взросление ребенка в условиях войны.....	36
ГЛАВА 3. Семантика образов-символов в военном творчестве А. П. Платонова 1943-1945-х годов.	
§1. Образ святого детства в рассказе «Маленький солдат».....	41
§2. Образ «ребенка-старика» в рассказе «Возвращение».....	48
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	56
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	59

## ВВЕДЕНИЕ

Уже в конце 1941 года А.П. Платонов побывал на Ленинградском фронте, а с мая 1943 года он постоянно находится в действующей армии, перемещается с частями Центрального, Западного, Украинского, Белорусского фронтов. В письме к жене он напишет: «Русский солдат для меня святыня, и здесь я вижу его непосредственно. Только позже, если буду жив, я опишу его» (письмо от 3 октября 1943 года) [Архив, 2009, с.560].

Военное творчество Платонова имеет особую значимость в его наследии. Оно наиболее отчетливо проявляет патриотическую мысль писателя, обнажая трагедию войны, тяготы которой вынуждены нести на себе и дети.

Философская проблематика военного творчества Платонова имеет огромную ценность и для современного поколения, начинающего забывать все ужасы войны. Его этико-эстетические идеалы ценны как для детей, так и для взрослых. Ребенка оно учит гуманности, состраданию, а взрослого обращает к пацифистской мысли изображением трагического содержания войны.

На сегодня военная проза Платонова 1941-1945 изучена недостаточно. Изучен определенный корпус текстов, написанных Платоновым, но он не всегда атрибутирован. До сих пор его рассказы таят в себе много нового, неразгаданного. Не вполне исследована и тема военного детства, являющаяся одной из главных в творчестве 1941-45 гг., чем и определяется **актуальность** нашей работы. В современном политическом контексте актуальность военной прозы Платонова связана с незатухающим дыханием войны в разных уголках планеты.

**Практическая значимость ВКР** – рассказы Платонова «Маленький солдат», «Железная старуха», «Дед-солдат» изучаются в школьном курсе средних классов. Предложенный нами анализ может быть использован при разборе произведений Платонова на уроках литературы.

**Цель** нашего исследования – выявить принципы изображения детей в военных рассказах Платонова.

### **Задачи нашей работы:**

- 1) Изучить и систематизировать работы по теории жанра рассказа в современном литературоведении.
- 2) Дать обзорную характеристику современным литературоведческим трудам о военном периоде творчества Платонова.
- 3) Проанализировать принципы изображения детей в рассказах Платонова военного периода:
  - а) рассмотреть сюжет;
  - б) проанализировать персонажный ряд;
  - в) выявить функцию образов-символов в рассказах.

**Объектом** анализа являются образы детей в рассказах Платонова «Железная старуха», «Дед солдат», «Маленький солдат», «Страх солдата», «Возвращение».

**Предметом** исследования являются принципы изображения детей в военных рассказах А. Платонова.

**Методологическую основу** работы составляют теоретические труды Г.Н. Пospelова, Е.М. Мелетинского, В.В. Нинова, В.П.Скобелева, Н.Л. Лейдермана, Н.В. Кожевниковой и др.

**Структура работы** - выпускная квалификационная работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы.

## **ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ ЖАНРА РАССКАЗА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

## **1.1 Систематизация современных исследований о жанровых особенностях рассказа.**

В большинстве случаев рассказ соотносится с другим малым прозаическим жанром – новеллой, и не отличим от нее. Г. Н. Пospelов разграничивал новеллу и нравоописательный рассказ. В отличие от новеллы «нравоописательный рассказ – короткое повествование о типических бытовых отношениях и состоянии общественных нравов. Рассказ рисует в коротких сценах повседневную жизнь. В новелле писатель хочет показать необычное в жизни героев, в рассказе он интересуется именно обычным, тем, что возможно бывает день изо дня» [Пospelов, 1940 с. 139-140].

Новелла - повествование о необычайном происшествии в жизни героев. Рассказ – маленькая картинка общественных нравов. Для новеллы характерна острая интрига, внезапная развязка, быстрое действие. Для рассказа – описательные сцены, медлительность действия, статичность героев.

Для Л.А. Шубина новелла и рассказ — это жанровые разновидности (острая сюжетная коллизия перестает быть обязательной чертой малого прозаического жанра). Рассказ и новелла выступают в понимании исследователя, как разновидности малой формы эпического рода [Шубин, 1965, с. 48-49].

Многие исследователи в своих научных работах отождествляют новеллу с рассказом. В частности исследователь европейской новеллы Е.М. Мелетинский писал: «Отличие новеллы от рассказа не представляется мне принципиальным» [Мелетинский, 1990, с. 5]. Б.В. Томашевский писал, что новелла и рассказ взаимозаменяемые, вследствие чего предлагал их классификацию, как произведений малой формы, в зависимости от степени развития фабулы. Нет типологически значимых жанрообразующих показателей, позволяющих разграничивать новеллу и рассказ по отношению друг к другу [Томашевский, 1931, с. 53].

Рассказ соотносится с повестью, как с более развернутым и дольше существующим жанром малой формы эпоса.

В качестве одного из самых значимых трудов, изучающих жанровые особенности рассказа, стоит выделить «Поэтику рассказа» В. П. Скобелева. В первой части своей работы Скобелев рассматривает структуру рассказа в общих категориях художественности:

1. Целостности художественного образа.
2. Проблемы автора и авторского образа.
3. Соотношение фабулы и сюжета, воплощающего единство субъектных и внесубъектных форм выражения авторского сознания.
4. Пространственно-временных возможностях жанра, особенностях хронотопа в рассказе.
5. Соотношении рассказа с повестью и романом.

В своей работе Скобелев отказывается от историко-литературного принципа для того, чтобы сосредоточиться на художественной организации рассказа, как содержательной целостности.

В каждом произведении важны не только события, но и то, как эти события рассказываются – в речи героев, повествовании. В них и стоит искать формы выражения авторского сознания. Прежде чем говорить об образе автора в рассказе и формах выражения авторского сознания, следует разграничить образы автора в произведении и автора биографического. Образ автора в тексте должен четко отделяться от автора биографического текста или жизнеописания самого писателя. В. П. Скобелев пишет: «Справедлива мысль о том, что образ автора это не личность автора, понимаемая как явление психологическое, принадлежащее к биографическому и психологическому ряду – а научная конструкция, непосредственно вырастающая из произведения и выводящая к произведению» [Скобелев, 1982, с. 16]. В свою очередь ранее Б. О. Корман ввел понятие «концептированного автора» - представление об авторе, которое формируется в сознании читателя на основании речевой манеры автора и его отношения к тем или иным элементам произведения. Образ автора может

подразумевать «некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение» [Корман, 1972, с. 16].

Выделяются две формы выражения авторского сознания в рассказе – субъектная и внесубъектная. Н. А. Кожевникова их также разделяла на личную и безличную форму.

Большинство платоновских рассказов написаны в форме внесубъектного повествования, поэтому оно представляет для нас особый интерес. Безличная форма повествования предполагает, что «образ автора» не является частью художественного мира. Это позволяет автору достигнуть эффекта всепроницаемости, добиваясь максимально объективного изображения саморазвивающейся для читателя действительности.

Авторское сознание в безличном повествовании обычно приближено к одному из героев. Оно может воплощаться в промежуточных персонажах и перемежаться между главными действующими лицами. Б. О. Корман отмечает градацию степени близости авторского сознания и героя: «Чем в большей степени герой становится самостоятельной личностью с устоявшимся складом характера, тем в большей степени он отдаляется от автора» [Корман, 1972, 34]. Таким образом, носитель речи, открыто организующий весь текст своей личностью, есть рассказчик безличного повествования. Внесубъектная форма выражения авторского сознания носит косвенный характер.

В.П. Скобелев разграничивает субъектные формы выражения авторского сознания в рассказе на книжного повествователя, устного рассказчика и героя (условное лицо), выступающего в качестве действующего лица. Скобелев дает следующие определения своим категориям субъектной формы повествования:

1. Книжный повествователь и книжный герой-повествователь возникает в момент, когда автор стремится создать иллюзию книжно-письменного изложения. Повествователь может быть, как, словесно свою позицию никак не выражающим, так и предвзятым, в той или иной степени выражающим авторскую позицию [Скобелев, 1982, с. 17].

2. Устный рассказчик и устный герой-рассказчик – в своей речи представляет стилизацию под устно воплощенный монолог. Такую речь принято называть литературным сказом – «сказ – это двухголосое повествование, которое соотносит автора и рассказчика, стилизуется под устно-произносимый, театрально-импровизированный монолог человека, предполагающего сочувственно-настроенную аудиторию, непосредственно связанного с демократической средой или ориентированного на эту среду» [Скобелев, Мущенко, 1972, с 34].

3. Герой-рассказчик - действующее лицо – речь героя, выступающего в форме действующего лица, также может принадлежать к субъектным формам выражения авторского сознания. Например, монолог Тараса Бульбы о товариществе является одним из примеров наиболее прямого выражения авторской оценки. В ряде случаев и герой, и герой-повествователь могут нести в себе косвенное авторское отношение.

Как отмечает Н.Л. Лейдерман, субъектная организация рассказа может таить в себе и более усложненные формы построения текста, как «рассказ в рассказе». Субъектная организация рассказа в рассказе, как известно, представляет собой сочетание двух пространственно-временных и эмоционально-оценочных точек зрения. Это характерно для рассказа-эпопеи.

Подробно о способах оформления речи в субъектных формах повествования пишет Н. А. Кожевникова, разделяя их на следующие типы: дневник, записки, письма – эпистолярный жанр и романские тексты, воспоминания. При этом она подмечает, что герой в них приобретает черты уже не эпического рассказчика, а лирического повествователя – «вся действительность преломляется и окрашивается в чувства героя». В таких произведениях субъект речи двойственен – это одновременно и писатель и герой.

Существует несколько типов повествования, присущих для субъектной формы рассказа: нейтральный, персонифицировано-письменный и сказовый.

В.П. Скобелевым выделяются следующие жанровые особенности:



А) Повышенная весомость факта, как выражение метанимичности, ориентированность на свою действительность.

Б) Испытание героя - герой должен подвергнуться тому или иному испытанию. Испытание может быть одномоментным, может неоднократно повторяться, нагнетая напряжение именно благодаря этой повторяемости. В военных рассказах в качестве испытания зачастую предстают конкретные военные события, характеризующиеся повышенной напряженной обстановкой. В платоновской прозе они могут носить, как реалистический, так и мистический характер – в частности схватка Егора с Железной старухой. Эти испытания выводят героев необязательно к фабульному, но обязательно к сюжетному центру.

Рассказ может включить в свой состав не одну фабульную систему или быть лишен фабулы, но это не отменяет момента испытания [Скобелев, 1982].

Повышенная активность проверки героя или героев связана с той собранностью эпического действия, с той его событийной концентрированностью и тотальностью эмоциональной атмосферы, которых нет в повести и романе. Здесь Скобелев видит ключевое отличие рассказа от романа и повести.

В) Заострения и концентрация противоречий - эпическая явленность персонажа, возникающая, как результат одного испытания безразлично – осуществляется оно посредством одного эпизода или нескольких. Отсюда и стремительное раскрытие внутреннего «я» героя, выступающего как действующее лицо или повествователь, герой-повествователь. Центростремительно организованное испытание является формой проявления противоречия бытия. Противоречие бытия особенно активно концентрировалось в рассказах военного периода. Б.А. Грифцов писал о таких новеллах, в которых «если и встречается несколько вершин, то они однокачественны» [Грифцов, 1927. — С. 63].

Г) Резкость контрастов, концентрированность связаны с *малым объемом*. На малый объем указывал Ю. Н. Тынянов. Но «второстепенные,

результативные признаки» весьма существенны в том отношении, что выводят к содержательным первоосновам, к авторской позиции и к ее художественной реализации. В. В. Винградов о связи количественного признака с художественно-содержательной стороной рассказа писал: «Количественный признак не определяет новеллу, но вводит нас в ее существо. Малый объем выступает, как самое очевидное выражение качественных особенностей рассказа» [Виноградов, 1972, с. 252].

Д) Одноплановость речевого стиля, приписанная одному субъекту восприятия, подразумевает единый аспект эпического видения. Эти особенности являются производными – они зависят от организации художественного времени. Речевой стиль также выступает одним из проявлений качественных особенностей – структурообразующий компонент рассказа. Единство в новелле реализуется в строгой одноплановости повествовательной речи. Рассказчик более явно и прямо определяет свое субъективное отношение, выражаясь в лирических, юмористических красках, его ирония обозначается резче, чем у романиста. Единство тона рассказа, его эмоциональное напряжение, цементирующее рассказ и одновременно заражающее читателя, идет от активности субъекта речи, от рассказчика [Лейдерман, 2010, с. 212].

Е) Хронотоп рассказа стремится к сжатости, к системе центростремительного построения. Подробности в рассказе не расширяют диапазон действия, а наоборот сужают его. Подробности активизируют сюжет, при этом стремясь к уплотнению. Отсюда и предельная уплотненность художественного времени, наиболее заметная на фоне романного времени и находящая внешнее выражение в рассмотренных признаках, характеризующих рассказ, как малую форму эпического рода. Внутренняя структура любой детали и подробности в рассказе (а ведь именно ими фрагментарно оконтурено пространство и время в этом жанре) воплощает то же противоречие, которое эстетически осваивается всем произведением [Лейдерман, 2010, с. 212]. Эти

детали и подробности стягиваются подтекстными связями, сквозными лейтмотивами, собираются вокруг образов-символов.

В. П. Скобелев дает следующее определение рассказа, исходящее из его жанровых особенностей: Рассказ (новелла) - интенсивный тип организации художественного времени и пространства, предполагающий центростремительную собранность действия, в ходе которого осуществляется испытание, проверка героя или вообще какого-либо социально значимого явления с помощью одной или нескольких однородных ситуаций, так что читательское внимание сводится к решающим моментам в жизни действующего лица или явления в целом. Отсюда концентрированность сюжетно-композиционного единства, одноплановость речевого стиля и малый объем как результат этой концентрации [Скобелев, 1982, с. 59] .

В середине 19 века произошли серьезные изменения в малой прозаической форме - индивидуальная инициатива, ее победа стали лишь одной из содержательных возможностей малой формы, границы ее содержательности расширились до связи между человеческими судьбами, социальными отношениями. Новелла стала искать «новость» в сцеплении будничных фактов, в непосредственно зафиксированных социально-бытовых обстоятельствах. В 20-м веке интерес к индивидуальной инициативе и ее победе стал совмещаться с интересом к воспроизведению этой инициативы в будничной социальной обстановке. Непосредственным центром событий рассказа становится будничная, повседневная жизнь и борьба.

В своей работе «Современный рассказ» В. В. Нинов указывает, что в послевоенной прозе «роман занимал неоспоримо господствующее положение. Рассказ послевоенного периода в связи с господствующим положением романа порождает новую форму – рассказ-эпопея, среди которых есть такие известные произведения, как «Судьба человека» Шолохова. «Судьба человека» - это эпос, только сжатый до размеров рассказа, рассказ-эпопея. Рассказ-эпопея охватывает всю жизнь человека, перемежая его с историей эпохальной, судьбами народа и страны, где они состоят в различных соотношениях. В

истории русского рассказа были повествования, охватывающие всю жизнь человека (есть опыт Гоголя и Чехова), однако до Шолохова не было рассказа, где время личной судьбы человека так совмещено с исторической эпохой, с судьбами народа [Лейдерман, 2010, с. 181].

Частное заменяют общечеловеческие ценности, в том числе образ простого человека в эпохальных событиях, рассказ, обретая черты эпоса, зачастую обрастает интертекстуальными отсылками к истории страны. Борьба между здоровой, опирающейся на вековой опыт народа, нравственностью и миром антинравственности. Это характерно и для платоновских рассказов, где автор постоянно апеллирует к историческим истокам нравственности и чистоты, противопоставляя их фашистам, как образу античеловека. Извечные, общечеловеческие понятия (жена, дети, дом, работа) стали *духовными* опорами Андрея Соколова на всю последующую жизнь [Лейдерман, 2010, 182]. Возвышается философия активной доброты: сострадания, переходящего в содействие. Как следствие и герой предстает не только саморазвивающимся, но и эпически завершенным. Так Лейдерман пишет об Андрее Соколове, что «в испытания Отечественной войны он входит как характер вполне сложившийся, внутренне уравновешенный, эпически завершенный» [Лейдерман, 2010, с. 182]. В рассказах рождается концепция героя-ровесника века. Преобладают романские черты.

Господствует принцип драматизации художественного текста, зачастую выраженного в форме исповеди.

Послевоенный рассказ приобретает бытовые черты, концентрируется на проблеме простого «человека» в вихре истории. Простой советский человек (представитель народа, выразитель массового сознания) занимал почетное место и в тех образцах соцреализма на рубеже 1940-50-х годов [Лейдерман, 2010, с. 179].

В частности – проза Шолохова, Солженицына. «Послевоенный рассказ отнюдь не замыкался в сфере домашней жизни». «Рассказ не затрагивал общее, а в большей мере тяготел к частному» [Марченко, 1946]. Это деление

проявлялось не столько в предмете изображения, сколько в подходе к человеку. Подходя к вопросу о соотношении в рассказах фабулы и сюжета, стоит отметить, что рассказы, лишенные фабулы, с развитой или не развитой фабулой, сближаются между собой в том, что опираются на повышенную активность факта. Типичны для новеллы интригующие элементы: предуведомление героя-рассказчика и психологическая мотивировка интереса к герою автора-повествователя.

Следующую жанровую особенность военного рассказа выделяет Н. Л. Лейдерман – однотипность коллизии конфликта, которую Б. А. Грифцов также называл «однотипностью». Это особый, присущий именно новелле способ концентрации, выделения того центрального ядра, которым, по мысли автора, определяется *смысл жизни* в целом. Однотипностью коллизий в новелле обнаруживается и подтверждается универсальность, всеобщность конфликта [Лейдерман, 2010, с. 185]. Поэтому военные рассказы, затрагивающие судьбу простого человека, зачастую тяготеют к лирическим народно-поэтическим нормам фольклорного жанра.

В рассказе периода войны он выделяет четкую поляризацию переднего и заднего плана художественного мира, согласно полюсам нравственности – безнравственности, человечности – античеловечности.

В рассказах военного времени активно фигурирует мифологический компонент, но иной, чем в традиционном реализме – мифологизм восходит к историческим символам с его сквозными образами. В отличие от традиционного мифологизма авторы военной прозы не создают ассоциативный фон по принципу условности, а целенаправленно ведут читателя к истокам мифологических элементов и художественной ценности, заключенной в них.

Лейдерман приходит к выводу, что рассказ способен вмещать в себя целостную эстетическую концепцию личности. И вмещает потому, что может ее воплотить в завершенном образе мира, где человек и его отношения с действительностью выверяются устройством и законом жизни, рассказ является образом человеческого мира как целого.

Рассказ чаще всего изображает один миг из жизни человека, если же описывает целую жизнь, то сжимает ее на уровень цепочки односложных эпизодов. Но в этом эпизоде или в их цепи рассказ стремится вскрыть главное противоречие, определяющее сущность человека и времени. Цель рассказа – в одном единственном миге собрать, понять и объяснить жизнь.

Внутренняя структура каждой подробности в рассказе воплощает то же противоречие, эстетически осваиваемое произведением. Подробности стягиваются внутрисмысловыми связями и образами-символами. Одновременно подтекст создает глубину изображения, лейтмотивы заряжены огромным ассоциативным смыслом, выводящим произведение за пределы малого фрагмента действительности, показанного автором.

В рассказе более откровенно и настойчиво, чем в повести и романе, программируется восприятие читателя. Существуют герои-слушатели, проецирующие восприятие читателя, присутствуют прямые апелляции рассказчика к слушателям, самой речью повествователя создается доверительная атмосфера живого разговора.

Уменьшая мир в одно видимое целое, система носителей жанра дает представление о том, что мир не замкнут в нем, что оно скреплено многочисленными связями с большим миром. Таким образом – в рассказе вмещается целостная мировоззренческая концепция, заложенная автором. Однако не стоит, исходя из этого, считать, что новеллистическая модель стремится обхватить уклад многомерности явлений. В центр помещается один эпизод, изображающий некое противоречие бытия, и в его разрешении и состоит испытание персонажа, этот эпизод обретает значение судьбоносного мига.

Несмотря на активную романизацию рассказа, внежанровые структуры рассказа в свою очередь способны к высокой активности, поскольку могут проявиться в самых разнообразных аспектах: способы характеристики героя, специфика описаний, своеобразие речевого стиля. Однако есть рубежи,

которые внежанровая структура взять не в состоянии. Неприступность этих рубежей определяется активностью носителей жанра.

## **1.2 Обзор исследований о военном творчестве Платонова.**

Огромное количество работ посвящено военному творчеству Платонова. Интерес к его творчеству среди современных литературоведов обозначен своеобразностью способа изображения военного времени Платоновым. Платонов в отличие от основного корпуса патриотической литературы времен войны не был нацелен на стратегические и военные события, он был устремлен к разноаспектному изображению воюющего человека. Недостаточную и неравномерную изученность его произведений военной поры можно объяснять строгой политической цензурой, просуществовавшей до 1980-х.

Несмотря на малое количество работ, посвященных его изучению при жизни, особого внимания заслуживает отечественная критика современных литературоведов периода 90-х годов ( Н. М. Малыгина, И. А. Спиридонова, К. А. Баршт, М. А. Дмитриовская, В. Ю. Вьюгин).

В более поздних платоноведческих штудиях можно выделить такие основные направления: текстология; культурно-стилевое своеобразие в его единстве с философско-мировоззренческой сферой; миф и мифопоэтика; жанровая специфика [Кеба, 2003, с. 22-23].

Особого внимания в научных трудах, изучающих период фронтового творчества Платонова, заслуживает монография И. А. Спиридовой «Под небесами родины».

Соотношение трагического и героического начал Спиридова рассматривает через пафос и диалогичный подтекст военной прозы Платонова в понимании войны. Также глава рассматривает основные сквозные образы и сюжеты. Во фронтовой прозе Платонова четко представлено взаимодействие двух сторон войны – трагического и героического. В 20-м веке определение

трагического значительно расширяется и начинает трактоваться как универсальное значение. М. Шеллер пишет: «трагическое появляется только в сфере движения ценностей» [Шеллер, 1988, с 298]. В свою очередь – период Великой Отечественной войны стал колоссальным сдвигом ценностей, ранее воспетых октябрьской революцией к ценностям гуманизма. Соответственно меняется и творческая направленность Платоновских текстов в условиях общечеловеческой катастрофы.

Неординарность взаимодействия двух этих планов в прозе Платонова отмечается антропоцентризмом. Платонов тщательно исследует дух и душу человеческую в роковых событиях истории.

В условиях войны на героический подвиг обречен практически каждый – от солдата до маленького ребенка. «В нашей войне знаменательно, что даже человек слабый или ничтожный, даже ребенок, еще не осмысливший мир, обречен на подвиг» [А. П. Платонов, 2000, с. 280]. Трагизм войны заключается в безысходности и обреченности каждого на героическое деяние и самопожертвование.

Множество Платоновских сюжетов имеют автобиографическую подоплеку. Как отмечает Спиридонова – в них начинают преобладать «типичные и традиционные сюжеты», обрастающие онтологической связью с историей внешней и внутренней. Сквозной сюжет выбракованного социумом человека, ранее ярко раскрытых в повести «Котлован», в этот раз обретает сугубо имплицитные черты – в невольных обмолвках, стилистических «неловкостях и огрехах».

Трагическое в рассказах Платонова присутствует и вне основного сюжета – внутри сознания героев-проводников автора или героя-рассказчика. Платонов в рассказе «Среди народа» понимает крепкую оборону немцев Семидворья не как героическое сопротивление, а как «жертвенную борьбу немцев», имеющую вторую трактовку «во что бы то ни стало». Он выделяет основное отличие – немцами руководят «бушующие голые принципы».



Спиридонова одним из важных моментов платоновских героев также выделяет «открытие своей вины перед миром» - духовную потребность человека «жить по совести». Анализируя рассказ «Сампо», она выделяет следующий аспект духовной эволюции платоновского героя – добывать правду жизни не через «я», а через «мы», то есть выход из трагедии духовного одиночества в народную жизнь и преодоление эгоизма, «ведь горе замыкает человека в рамках своего «я»» [Спиридонова, 2014, с. 43].

В области текстологии изучения военного творчества Платонова до сих пор замечается острая потребность. В военных рассказах Платонова речь автора и героев близка по форме к народной и бытовой. «Платонов пишет домашний образ России с дорогими сердцу русского человека бытовыми подробностями и одновременно онтологическую, бытийную картину» [Спиридонова, 2010, с. 15].

Внимание лингвистов к языковой самобытности военной прозы Платонова обусловлено неординарной стилистикой, сочетающей в себе народную и литературную речь. В военной прозе Платонов в речи мыслит символами, помогающими лучше передать философский подтекст, зачастую эта речь сочетает в себе яркие нарушения литературных норм - «детское детство», для выражения сущности вещей и явлений он создает многомерную картину мира в ее специфически личностном восприятии.

И. А. Спиридонова отмечала присущий Платонову мифологизм, сделавший его рассказы переплетением жанра реализма и сказа, где фантастическая или фольклорная составляющая используется в качестве «метафизического познания души» литературных героев или передачи явлений войны (Железная старуха). Мифологизм имен и ряд «георгиевских» персонажей детей также изучала М. Дмитриовская. В своих работах она отмечала сходство платоновских персонажей, идущих на подвиг самопожертвования, и мученика Георгия-змееборца «как мученика за веру и святого воина» [Дмитриовская, 2003, с. 9].

Мифические элементы в военном творчестве служат символами, передающими мировосприятие автора и его литературных героев. С помощью мифологических образов Андрей Платонов передает свою позицию в совокупности с внутренним миром литературных героев. Поэтому нередко мифологические элементы являются движущей силой сюжета: «все герои причастны к огненной стихии – полнота сердца» [Хрящева, 2010, с. 58].

А. А. Кретинин, обобщая свои наблюдения о специфике трагического в художественном мире Платонова, определяет его, как античный трагизм: источник трагического состояния платоновского мира в том, что он находится в непреодолимом расхождении с самим собой и, как следствие, в вечном неутолимом стремлении к восстановлению своей целостности. Это стремление не может быть удовлетворено, так как включает в себя несовместимое с человечностью стремление к крайностям.

Героическая правда и трагическая истина – двойное ядро философии военной прозы Платонова. Хоть трагическое начало и стало жанрообразующим в ряде рассказов Платонова, но чаще всего трагизм обозначен в оговорках. Соположение героической правды и трагической истины функционально значимо в его художественном мире, оно образует семантическое напряжение.

Основной темой для изучения военного творчества Платонова стали его образы-символы, отражавшие содержание Великой Отечественной войны. Спиридонова выделяет основные образы-символы - лейтмотивы, введенные Платоновым в военную прозу, как «дерево народной жизни», путь-дорога жизни, дети-старика, антропоморфный образ войны, духовное осиротение/опустошение. Ее труд обзорно раскрывает смысловые функции, которые автор закладывает в символизм героического и трагического в условиях войны, а также ее последствий, как духовное и нравственное опустошение. В ее монографии также отображен процесс изменения человека в условиях войны от постепенного духовного опустошения до «возвращения», благодаря «чуду преображения войны».

Платонов в статье 37-го года «Пушкин – наш товарищ» высказал идею, что образ рождает поэтику второго смысла. Образ в платоновской прозе предстает не только исходной единицей языка, но целостной поэтической картиной мира.

Стилистическая простота и ясность – одна из основных характеристик военной прозы. Художественное высказывание Платонова по-прежнему хранит неисчерпаемые глубины смысла. Образное представление истины оказывается «неожиданной и проще». Описания природы в военных рассказах аккумулируют сложное содержание происходящего – Великую Отечественную войну, ставшую эпицентром вечной войны. Хронотоп «русского, серого поля» стал полем битвы, где солдаты ради защиты родной земли отказались от мирной пахоты и переключились в «пахоту войны». Моментом испытания, выделяемым Скобелевым характерной жанровой чертой рассказа, становится ежеминутное преодоление непобедимыми людьми катастрофы.

Яркой особенностью художественного языка Платонова Спиридонова выделяет визуализацию времени и перевод его в язык пространства. Платонов дает времени зримый облик пространства в своих художественных образах.

Следующий сквозной образ Ландшафта – образ пепелища. Образ земли на протяжении творчества Платонова хранит мифологический комплекс – «матери-сырой земли». Война прерывает ее материнскую функцию. В «полт русской жизни» безродность имеет две причины: естественное прекращение ее детородных функций - историческая и противоестественная – война.

Воинская пахота осмыслена Платоновым на рациональном уровне, как подвиг во имя жизни. Однако образ пепелищ приоткрывает трагедию героической борьбы – защитники невольно вынуждены участвовать в смертельной трапезе, убивать и поедать ее живое тело. Повествователи и герои военных рассказов осознают житейскую необходимость уничтожения врага, но в их сердце чувство никуда не исчезает, что рождает диалогический конфликт внутри персонажей.

Устойчивый прием олицетворения природы у Платонова наполняется семантикой смерти. В рассказе «Счастливый корнеплод» неизвестный красноармеец стоит с непокрытой головой перед «погибшим лесом-подростком».

Платонов пишет победу жизни над войной и смертью в таинственном веществе существования дерева. Образ дерева народной жизни впоследствии становится универсальным для Платоновской прозы, что отмечает Спиридонова. Дерево – символ жизни, консолидация народа и природы перед угрозой смерти. Смерть лишь временное состояние дерева, которое преодолевается посредством консолидации.

Сокровенность и тайна в Платоновском творчестве приобретают библейскую семантику – внутренний мир человека, народа, мира. Задача писателя для Платонова – изобразить существенность, где хранится живая тайна мира. Противостояние порождается и антропоморфный образ смерти, опустошающей человека и его сокровенность. В военных рассказах Платонова «одно лицо у смерти – лицо врага».

Тема смерти переосмыслена автором как преображение, открытие главной жизни. Смысл жизни, которой не открыла гражданская война – открыла война Отечественная. Идея жизни представляется в целом пространстве военной прозы через систему персонажей.

В середине 20-го века усложняется возможность классификации рассказов исторического периода, усложняется терминология: «реализм в традиционных формах и «жесткая проза», «невывышенная проза или литература достоверности»; «метафизическое познание души»; экзистенциализм и философская, феминистский рассказ [Бочаров, 1962, с. 47]. Платонов часто комбинирует в своем творчестве новые разновидности жанровых форм рассказа, особенно сочетание «метафизического познания души» и «реализма». Рассказ, как правило, посвящен одной судьбе и говорит об одном человеке, однако Платонов судьбой человека рисует судьбу народа и страны. «Писатель искал образы-символы, которыми можно было запечатлеть

содержание отечественной войны, «вечной войны»» [Спиридонова, 2006, с. 29].

«Этическую необходимость литературы военного периода Платонов видел в создании образов, полных истины, действительности». [Спиридонова, 2006, с. 28]

Для рассказов присуще описание одного конкретного случая из судьбы литературного героя, описание динамическое [Кобозев, 1990, с. 62-81]. В своих рассказах Платонов одним случаем отображает целую эпохальную тенденцию войны. Динамическое повествование одного случая перетекает в изображение тенденции эпохальной.

Рассказы Платонова ориентированы на повествовательные формы фольклора, в особенности «волшебной сказки» на композиционном уровне.

Отношение между авторской позицией и его героями значительно меняется по сравнению с более ранним творчеством Платонова. Ранее Л. Гинзбург отмечала, что «ценности, управляющие поведением персонажей, могут совпадать с ценностями автора, однако могут и противостоять им» [Гинзбург, 1979, с. 217]. Зачастую в творчестве военного периода у Платонова авторская позиция передается через лирического героя, где герой предстает рассказчиком. Авторская позиция выступает в двух формах повествования – личном – от рассказчика и безличном, где авторская позиция передается внутренними впечатлениями героев. Оно достигается виртуозной обработкой языка: его психологизацией, переложением в сердечную тональность, что позволяет автору совместиться с впечатлительными чувствами каждого из персонажей» [Хрящева, 2010, с. 58]. В рассказе «Сампо» речь Платоновского героя встроена в речь рассказчика – персонажи Платонова становятся прямыми проводниками авторского сознания.

Творчество военного периода А. Платонова стало объектом напряженного исследования литературоведов ввиду новизны взгляда автора на воюющего человека. Это свидетельствует о народной ценности, богатом символизме и важности его творчества.

## **ГЛАВА 2. ДИНАМИКА ДУХОВНОГО ВЗРОСЛЕНИЯ ДЕТЕЙ В ВОЕННЫХ РАССКАЗАХ А. П. ПЛАТОНОВА**

### **2.1 Особенности детского познания мира в рассказе «Железная старуха»**

Детство – это не столько определенный возраст и начальная пора жизни, сколько особое ее качество, присущее людям. «Дети – спасители вселенной», прообраз будущего. В творчестве Платонова детство это не столько отдельная характеристика художественных персонажей, сколько всей системы персонажей в целом [Спиридонова, 2014, с. 87].

События рассказа «Железная старуха» (1941) происходят в течение одного дня и одной ночи. Но глубина их проживания ребенком такова, что они в своей целостности способны стать метафорой всей человеческой жизни в ее

главных проявлениях. Мы попытаемся обратиться к анализу архетипического слоя «Железной старухи», основанием которого служит, как нам представляется, волшебная сказка. Попытаемся проанализировать экспозицию, зачин и кульминацию, развязку, а также сказочные элементы в рассказе. С самого раннего возраста ребенок слышит сказки, которые ему читают взрослые. В них действуют добрые и злые герои, фантастические и вполне реальные. Как правило, все, что ребенок не понимает в жизни, он старается объяснить сказочными образами и наоборот, все сказочное и непонятное он соединяет с реальностью.

Сначала следует рассмотреть экспозицию рассказа. В волшебной сказке экспозиция вскрывает **причины, породившие философскую проблему – недостатку**. Рассказ начинается с диалога между Егором и окружающим миром, мальчику важно понять его и себя в нем. Поэтому он обращается к природному миру с вопросами. Первый вопрос обращен к ветру:

*«Шумели листья на дереве; в них шел ветер, идущий по свету...*

*Егор хотел узнать, что означают эти слова ветра, о чем они говорят ему, и он спрашивал, обратив лицо к ветру:*

*- Ты кто? Что ты мне говоришь?» (97)<sup>1</sup>.*

Но повторный вопрос мальчика остается безответным. *«Ветер ушел и листья уснули»* – временная организация замедляется и становится статической – весь мир клонится ко сну. Как только наступает тьма – Егору становится скучно и одиноко. Основная цель жизни ребенка – познание становится невозможной, мир замирает тогда, как *«Егор же спать не любил, он любил жить без перерыва, чтобы видеть все, что живет без него»*. (97)

Диалог между ним и окружающим миром становится невозможен, из-за того, что окружающие существа замкнуты в себе и своем существовании. Ребенок воспринимает окружающий мир, как дружественный ему *«жук смотрел на Егора и весь свет черными, добрыми глазами» (97)*, потому отпор

---

<sup>1</sup> Платонов А. П. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 6. – М., 2012 (Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках).

со стороны жука порождает конфликт. Для Егора окружающий мир прикрыт завесой тайны – все неопознанное ребенком кажется чудесным и таинственным, чужим ему. Он познает мир через свои рамки и нормы. *«Только он притворяется маленьким, он стал нарочно жуком и молчит, а сам не жук, а еще кто-то - неизвестно кто»* (97).

Егор видит в жуке и червяке людей с руками и ногами и даже чувствами настоящего человека: *«Когда я к тебе попадусь, я тоже ничего не скажу!»*(98) – говорит мальчик жуку. Примечательно, что ребенка не пугают насекомые: он спокойно берет в руки скользкого червя, ложится с ним в кровать, подносит его к лицу, не чувствуя при этом никакого отвращения. Дети не чувствуют усталости: им не терпится поскорее узнать о жизни как можно больше. Как с жуком, так и с червяком Егор готов поменяться телесной оболочкой, чтобы узнать их состояние, их чувства. Егор не мучает насекомых, показывая свое физическое превосходство, а, напротив, относится к ним, как к равным.

Но жук не признает Егора и не желает ему открыть свою сокровенную тайну. Отсутствие понимания между Егором и жуком, героем и внешним миром огорчает мальчика, но не останавливает в нем процесс жадного познания. Когда Егор не получает ответа – он вступает с жуком в конфликт: *«- Ты врешь! - сказал Егор и повернул жука животом вверх»* (97).

Платонов олицетворяет жука, уподобляет его человеку – жук защищается от Егора всеми ногами и руками. Если у обычного человека, мир может предстать только олицетворенным, то у Платонова все живет собственной, маленькой сказочной жизнью.

Даже насекомые в рассказах Платонова носят очеловеченный облик, а неживые явления также сказочно оживают. Егор не убивает их, а наоборот старается научиться у разумных созданий, понять через них себя.

Когда Егор сталкивается с отчаянным отпором насекомого, то начинает понимать, что борьба за жизнь есть характерная черта всего живого. Егор теперь не просто задается вопросом «кто ты», к жажде познания добавляется сочувствие и любовь ко всему живому.



*«Жук сначала полетел, а потом сел на землю и пошел пешком» (98).* В рассказе появляется мотив возвращения – все, что было оторвано от земли, вернется к ней. Этот мотив развивается в следующем эпизоде с листком.

*«Усохший лист упал с дерева. Он когда-то вырос на дереве из земли, долго смотрел на небо и теперь снова возвращался с неба в землю, как домой с долгой дороги» (98).* Временная организация замедляется и появляется ретроспектива – Платонов в одном падении листа описывает целую историю жизни маленького листочка, как ее видит Егор. Лист олицетворяется – история его жизни есть, по сути, история жизни странника, возвращающегося домой. Факт падения листа предопределяет закольцовывающийся вокруг дома сюжет. Возвращение к земле трактуется возвращением «домой», т.к. все живое берет начало и черпает жизненные силы из земли.

Стремление Егора до всего дознаться воплощает в себе смысл жизни героя – найти общее понимание и диалог с окружающим миром – приблизить человека в родстве с ним. *«Животные и растения – всегда наши современники, и дело совсем не в атавизме, а в дружбе, в санитарии души»* [Платонов 2000, с. 155]. В стремлении к пониманию «червя», майского жука – Егор, таким образом, ищет себя.

Будучи ребенком, Егор задает фундаментальные вопросы о смысле бытия, поиске своего места в жизни, воспринимает природный окружающий мир на равных с собой. Он сочувствует червю, пытается «общаться» с ветром – понять мир, окружающий его. Чтобы дознаться, кто такой отощавший червь «на самом деле» Егор забирает его к себе домой.

В этом стремлении к пониманию сущности и смысла окружающего его материального и духовного мира мальчик готов даже отказаться от своего тела, потому, как автор видит благо в истине – знании, приходящим через понимание друг друга *«- Давай я буду тобою, а ты будешь мною, - сказал червю Егор. - Я тогда узнаю, кто ты, а ты станешь как я, ты будешь человеком, тебе лучше будет» (99).*

Образ Егора, как и образ множества детей и людей в произведениях Платонова передает – общечеловеческие духовные скитания, образ странника<sup>2</sup>, ищущего свое место в жизни. К последнему типу относится Егор, ищущий диалог с миром. Дети своим особым мировосприятием лучше всех ощущают родство с окружающим их миром. Найти это родство возможно благодаря пониманию чувств и сущности бытия всего живого, ради чего Егор готов отречься от своего тела.

Из открытого пространства мальчик вступает в замкнутое пространство дома.

*«Дома мать дала Егору поужинать, потом велела ложиться спать и укрыла его на ночь одеялом с головой, чтобы он не боялся спать и не слышал страшных звуков, которые раздаются иногда среди ночи из полей, лесов и оврагов» (98).*

Дом практически не обозначен физическими границами. Замкнутость родного пространства изображена не физическими рамками, но действиями, ограничивающими мир ребенка, которые производит мать из чувства к сыну. *«Укрыла его на ночь одеялом с головой» (98).*

Внешний вид и обстановка дома не описываются. Детский образ дома это не некое строение, а все близкое и родное ему – мать и отец. Главная функция дома – защитить и подготовить героя к взрослению и столкновению с внешним миром. Дом является, как отправной точкой в жизненном пути ребенка - нарушение запрета происходит именно в нем, так и завершающей в рассказе, окольцовывая сюжет. В нем все равно присутствуют отголоски внешнего мира.

Завязка композиции рассказа построена по аналогу волшебной сказки – родители каким-то образом знают, что детям угрожает опасность. Воздух вокруг них насыщен тысячами неведомых бед [Пропп, 1946, с. 132]. С улицы

---

<sup>2</sup> Н. М. Малыгина в своей диссертации «Художественный мир Андрея Платонова в контексте литературного процесса 1920-1930-х годов» выделяла 4 основных типа героев Платонова: 1) естественный человек, не выделяющийся из природы; 2) «сверхчеловек», присвоивший себе право глобального переустройства природы; 3) спаситель, восходящий к идеалу Христа-спасителя; 4) «странник», сокровенный человек, ищущий гармонии с миром.

доносятся голоса мертвых. Мать дает Егору строгий наказ не покидать дом и спать, который Егор нарушает. Завязка построена по типу «нарушения запрета».

Мать рассказывает страшную сказку о железной старухе. В сюжет рассказа вводится сказочно-мистический персонаж, олицетворяющий смерть. Когда Егор остается один, именно рассказ матери толкает героя к жизненному перелому на пути к самопознанию.

*«А кто я? - думал Егор и не знал. - Кто-нибудь я тоже есть. Так не бывает, чтобы я был никто!» (100).*

Оставшись без ответа – перед лицом таинственной железной старухи, познать которую Егор не способен, он решается выйти за пределы родного мира ради основной цели жизни – познания. Желание «найти себя» побеждает страх, и герой отправляется в путь-дорогу, преодолевая первое испытание – малый хронотоп порога – окно.

*«Он всмотрелся в сумрак. Окно, выходившее в просяное поле, светилось смутным светом ночи. Будто за окном была глубина неподвижной воды. Егор привстал на постели, думая о том, кто там идет один с котомкой хлеба в дальнюю дорогу...Кто он такой? Пойду, до всего дознаюсь» (100).*

Герой покидает дом как защищенное пространство и отправляется в путешествие, увлекаемый жадой до всего дознаться. Это путешествие существенно расширяет для Егора границы мира. Прежде всего, Егор обращает внимание на небо, звезды, дорогу. В этих образах можно усмотреть мерцание сказочного алгоритма: чтобы найти себя нужно выйти в мир, отправиться в дорогу. Поэтому недвижимый клен противопоставляется Егору, способному идти вперед, из-за чего Егор инстинктивно сочувствует дереву. *«Егор заметил, что и в самую тихую погоду клен качается помаленьку, будто он тянется куда-то, хочет поскорее вырасти или стронуться с места и уйти. Скучно наверно быть деревом: оно живет на одном месте» (100).*

*«Ясные звезды светились на небе; их было так много, что они казались близкими» (100).* Восприятие мальчика расширяется, он начинает замечать

каждую деталь от клена до звезд, приблизившихся к нему. Грань между недоступным и доступным практически стерта.

В действие вступает мотив дороги – стремление Егора дознаться до всего – есть путь жизни. Мотив дороги олицетворяет поиск жизненной цели: «дознаться до всего», что приводит Егора в овраг, где обитает Железная старуха. Мальчику очень страшно в овраге. Он просит о помощи то, что непосредственно его окружает. Ближе и роднее всего к нему сейчас звезды:

*- Звезды, глядите на меня, - прошептал Егор, - а то я боюсь один! (101)*

Центральным событием в рассказе является поединок мальчика с Железной старухой. Овраг, олицетворяющий в рассказе хтонический мир, призван спрятать Железную старуху от глаз чужака. Поэтому пространство в овраге стягивается, становится густым и тяжелым, все вокруг замирает в напряжении. *«Даже звезды меркли»(101).«Ни травинка, ни лист не шевелились» (101).* Овраг как пространство мертвых стремится скрыть от живых свою тайну.

Наступает решающий момент испытания, что подчеркнуто мистическим пейзажем: *«Стало тихо, все опешило, все звезды скрыла небесная наволочь, и трава поникла, как умершая» (101).*

Ее образ восходит к фольклорному образу бабы Яги, проводнице в мир мертвых: «костяна нога», «одной ногой в могиле».

Железная старуха представлена вещественной, разрушительной, несущей в «детском» восприятии мальчика смерть. Но и сама Железная старуха находится на границе бытия и небытия:

*«Над ним стояло темное тело человека, большое и смутное от окружающей черной ночи, готовое быть и готовое исчезнуть»(101).*

Разрушительное и фаталистичное значение «Железной старухи» было предощущением общечеловеческой беды народа, которая буквально дышала в затылок в феврале 41-го года. То, что Платонов называет «судьбой» или образом «надвигавшейся» смерти не может существовать в восприятии Егора, как нечто несущественное – «фантастическая духовная составляющая»

объединена с реальным миром и антропоморфна: «Ребенку свойственен взгляд на мир, исключаящий присутствие смерти, как абсолютного исчезновения» [Спиридонова, 2014, с. 268].

Железная старуха наделена человеческими чертами, она ненавидит бесстрашие Егора. Уже сам факт того, что «Смерть живет» делает образ старухи противоестественным и болезненным для живого, *«Готовое быть и готовое исчезнуть» (101), «она хочет одна остаться на свете, и все живет, все живет, все хочет дожидаться, когда все помрут и будет одна она ходить, железная старуха» (99).*

Желание Егора понять и дознаться «кто такая Железная старуха» трудно осуществимо, так как возможность узнать Старуху доступна только мертвым, о чем говорит их диалог:

*«- Я хочу тебя увидеть - ты кто, ты зачем? - говорил Егор.*

*- Помирать будешь, тогда скажу, - ответил голос старухи!» (101).*

Когда Старуха пытается «умертвить ребенка», герой «узнает» ее и отказывается от смерти, в нем просыпается пылающая воля к жизни. Впервые в военных рассказах Платонова появляется символ огненного сердца – стихии жизни. В стремлении жить маленький ребенок преодолевает страх перед смертью и готов вступить в борьбу со старухой:

*«- Скажи, я помру, - согласился Егор и взял комок глины в руку, чтобы залепить глаза старухе и осилить ее» (101).*

Наконец герой узнает смерть и вступает с ней в борьбу.

*«- Я знаю, я знаю тебя. Мне тебя не надо, я тебя убью! - Он бросил в ее лицо горсть глины и сам обмер и прикинул к земле» (102).*

Чтобы спастись и одолеть Железную старуху Егор сам входит в состояние временной смерти, которое является частью испытания – обряда посвящения героя в железного старика. Он отказывается от себя и побеждает в себе страх смерти, чем пугает железную старуху. Победа Егора над старухой заключается, прежде всего, в победе над самим собой и своим страхом смерти.

Старуха уходит от Егора, когда он вступает с ней в борьбу, не признавая и не боясь ее.

*«Но всю твою жизнь я буду ждать твоей смерти и губить тебя, потому что ты меня не боишься» (102).*

В художественной эстетике Платонова дети называются «спасителями вселенной», Егор должен повзрослеть и «стать железным стариком». Состояние железного старика отождествляется у Платонова состоянию временной смерти – смерть явление не только физическое, но прежде всего, духовное. Но, чтобы повзрослеть – Егор должен быть готов отказаться от жизни. Желание дознаться до всего и становится его первым толчком к трансформации в железного старика и борьбе с Железной старухой. Стремление Егора к пониманию и познанию противопоставляется ей. *«И до старухи дознаюсь - сам стану железным стариком!» (103).*

В финале рассказа Егор проявляет первые намеки на зарождающийся «патриотизм». И побуждением к нему становится семейная любовь. *«Егор остановился в сених и задумался: "Это я нарочно буду железным, чтоб старуху напугать, пускай она околеет. А потом я железным не буду – не хочу, я опять буду мальчиком с матерью"» (103).*

Из любви к матери ребенок обретает любовь к родине, любовь общественную, как смысл цели сражения во имя защиты. Егор собирается стать железным только, чтобы старуху спугнуть – спугнуть войну/смерть, но потом он снова станет мальчиком с матерью.

Символическая нагрузка его последнего диалога с железной старухой передает предощущение войны в обществе, готовность ребенка «взрослеть» самому стать железным стариком, дабы защитить «дом», с которого все началось и которым все закончится. Благодаря особому мировосприятию,

---

М. А. Дмитриевская в своем исследовании «Персонажи георгиевского ряда у Платонова в историко-культурной перспективе» сделала любопытное замечание о связи между Егором и образом змеборца: В этом рассказе имя *Егор* тоже служит ключом к змееборческому мифу, мотивы которого здесь выражены очень отчетливо. Героическое в образе мальчика Егора связано не с червем, а с мотивом победы над смертью. Ночью мальчик отправляется *на дно оврага*, символизирующего нижний подземный мир»

ребенок способен осознать старуху, как что-то реальное, что он может понять и чем сам может стать.

## **2.1 Дед солдат: вынужденное взросление ребенка в условиях войны.**

Одной из главных проблем военного времени, которой Платонов уделял немало внимания, явилось преждевременное духовное взросление человека. Происходило оно в условиях вынужденного взросления в борьбе с фашистскими захватчиками. Условия войны обрекали на подвиг каждого. «В нашей войне знаменательно то, – писал Платонов, – что даже человек слабый или ничтожный, даже ребенок, еще не осмысливший мир, обречен на подвиг, на честь и величие». *Обреченный на подвиг народ* – основной трагический подтекст героической темы в военной прозе Платонова.

Алеша – ребенок, еще осмысляющий мир и свои причины существования. Он учится взаимодействовать с ним. В самом начале рассказа герой находится между трагически осмысленным будущим и святым детством, в которое до поры до времени погружен герой. Еще находясь между двумя временными этапами своего взросления, он уже потерял родителей и является, хоть пока и не духовным, но фактическим сиротой. В рассказе практически отсутствует образ дома, как образ-символ защиты ребенка от внешнего окружающего мира.

Повествование начинается с причин, повлиявших на духовное взросление Алеши.

*«— Дедушка, ты живешь? — спрашивал Алеша и смотрел на деда с удивлением, точно он не был уверен, что все это есть взаправду — и он сам и дед»(17)<sup>4</sup>.*

---

<sup>4</sup> Платонов А. П. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 5. – М., 2012 (Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках).

Мировосприятие героя в начале рассказа относительно и не устоялось — он не уверен, есть ли он сам, каждая обыденная деталь воспринимается им, как чудо. Корниенко дополнял классификацию платоновских героев «сомневающимся» героем [Корниенко, 1979, с. 18]. Герой воспринимает мир не как мир «объективный» — он видит его сквозь призму образа подводного царства, сомневается в его объективности. Далее эту тему — чуда из мертвого/ничего писатель продолжит в рассказе «Цветок». Относительности в детском сознании подвергается даже само его существование, еще не осмысленное ребенком, но уже искалеченное войной, забравшей его родителей.

*«— Пойдем, мне надобно тело плотины поглядеть, — говорил дед, и они шли к плотине» (17).*

Крепкая плотина, построенная народом на века — является малым хронотопом порога, загораживающим маленький подводный мир Алексея — его родину от внешнего пространства войны, защищая его. Плотина, созданная руками человека, и сама обладает человеческими чертами

Для земледельцев, как ни для кого другого — важно обладать связью с предками и родной землей. Природа и внешний мир родственны им, так, как они трудятся в нем/ Земледельческий труд преобразует все моменты быта, лишает их частного, чисто потребительского, мелкого характера, делает их существенными событиями жизни [Бахтин, 1975, с. 474]. Диалог между человеком и природой они осуществляют посредством труда. При этом земледельческий труд идеализируется. Пространство крестьян противопоставлено в рассказе пространству войны.

В диалоге между дедом-солдатом и Алексеем — Алеша пытается постичь основные причины бытия человека — «А зачем ты привык?»

Так же, как и Егор — Алексей ищет причины бытия человека, он постигает мир через призму сказочных образов, а на сказочные образы в свою очередь наслаиваются мир реального.

Мир Алеши уже находится во внешнем пространстве войны, в котором он делает первые шаги к взрослению, диалогу с иным «подводным царством».



С самого начала он пытается понять и «помочь подводному царству, провозгласив себя его хозяином. *«И Алеша решил стать самым главным в подводном царстве ихнего пруда и считать все это царство своим, чтобы всем былинкам в воде и каждому, кто там живет и шевелится, не было больше скучно» (17).*

Он ищет родство с живым подводным миром, стремится избавить его от духовного одиночества, как и ранее Егор – инстинктивно сострадает ему с присущей ребенку добротой. В нем еще теплится огонь святого детства, а первые шаги к взрослению и взятию на себя ответственности ребенок делает из сочувствия, естественным образом желая заботиться о «брате меньшем». Отдаленная ретроспектива детства присутствует только в упоминании о погибших родителях мальчика.

Фольклорный образ подводного царства в мировосприятии Алеши отражает отсутствие четкой границы между миром мифологическим, духовным и миром реальным. Согласно меркам мира реального Алеша планирует обустроить подводное царство, ориентируясь на взрослых «сделать, как лучше». Получая во владение собственное царство, он выбирает себе роль наивысшего из знакомых ему титулов – председатель сельсовета.

*«— Я теперь буду главный у вас, — сказал Алеша вслух над водой. — Вы подводное царство, а я у вас председатель сельсовета. Потом я вырасту, заработаю трудоводни и куплю велосипед...» (17).*

Первые шаги, отделяющие ребенка от взрослого – это способность нести ответственность не только за себя, но и за другого. В играх дети берут на себя ответственность за свои игрушки, играя во взрослых, в войну, в жизнь. Игра и фантазия в образах детей в литературе неразрывно переплетены с моделью взрослого мира. Игра – необходимая форма познания ребенком мира [Спиридонова, 2014, с. 97]. Так дети учатся взрослеть постепенно и самостоятельно, взваливая на себя тот или иной груз ответственности. В военной прозе Платонова дети, превращающие игру в жизнь,

противопоставлены антидетям – завоевателям мира, желающим *«жизнь превратить в игру в и этой игре выиграть» [По небу полуночи, 1939]*.

В своем малом возрасте герой руководствуется взрослыми целями – отвечать и защищать свое маленькое царство. Подводное царство Алеши – стало образом-символом самого детства героя, где духовная сфера неотделима от сферы материальной, сказочное здесь существует рядом с реальным. Однако в этом, не до конца сформированном мире, уже существует четкая классификация понятий «свой – чужой», привнесенная войной. Что символично – дети, играющие в смерть у Платонова также появятся позднее в рассказе «Пустодушие».

Животные воспринимаются Егором также родственно, как и люди – умные пауки, старичок воробей – Егор не просто ощущает родство между собой и животным миром – он интуитивно олицетворяет его, наделяет человеческими качествами и историей – все животные антропоморфны. Тема тотемизма и элементы волшебной сказки одинаково присутствуют, как в рассказе «Железная старуха», так и в рассказе «Дед солдат».

Для героя вполне естественно возводить себя в роль «отца» своего царства, ведь если – живые создания родственны друг другу, то и жители подводного царства, о которых он заботится – его дети. Он стремится избавить подводных жителей от проблемы духовного одиночества, с которой сталкивался Егор.

*«И я у вас буду считаться отцом, чтоб вы не были как сироты, — произнес Алеша вдобавок» (19).*

Тут вступает в действие мотив духовного осиротения, от которого ребенок старается защитить жителей своего маленького царства в связи с приближающейся угрозой.

Злые силы в образе врага вторгаются в родное пространство, за которое только начинает нести ответственность герой.

Появление врага на огромной, нечеловеческой, пылающей жаром машине изменяет мировосприятие Алеши, появляется деление на «своего – врага»,

чему героя уже научила война. Алексей побеждает страх в себе ради защиты единственного родного человека.

Из завязки сюжет стремительно переходит к развитию действия, в ходе которого Алексей трансформируется в юного красноармейца.

Первый момент преодоления страха героем трансформируется в неприсущее для ребенка требование убить человека. Резкий контраст между заботящимся юным правителем и солдатом, желающим ударить и убить фашиста, пришедшего разрушить его родной край – повышает центростремительность движения пространства и времени к одной решающей точке – моменту испытания героя – разрушение тела плотины и собственного детства, которым он должен пожертвовать ради победы над врагом. Развитие действия подходит к кульминации рассказа.

Первый этап вынужденного взросления в рассказе происходит практически моментально – с появлением врага и необходимостью защитить свой дом любой ценой. Из мальчика, надев на плечо красную ленту Алексей превращается в красноармейца.

*«Алеша положил тятку на плечо и пошел, решив, что он теперь на войне красноармеец, а дед — командир» (22).*

В момент кульминации – Алексей вступает в противоборство не только с врагом, который пришел на родную землю, но и с самим собой, обрекая себя на вынужденный подвиг.

Переломным моментом испытания становится долгое и тяжелое разрушение Алексеем порога между его детством и трагическим настоящим – разрушение плотины. Пространство в этот миг сжато вокруг него, характеризуя тяжесть выпавшего и непосильного ребенку испытания – не только физического, но и духовного – необходимость пожертвовать своим сказочным царством и его жителями, чтобы стать «красноармейцем». Вступает в действие образ-символ тяжелого жара войны.

*«Время шло на вечер, но жара, скопившаяся за долгий день, устоялась на земле и жгла тело под жалящий зуд толстых травяных мух» (23).*

Военное детство в рассказах Платонова предстает тяжелым состоянием – жизни/нежизни, при которой человек обречен терпеть все лишения – перетерпеть и жизнь и смерть, которая его обсчиталась. *«Он измучился, но терпел свою муку потому, что на войне надо уметь терпеть все, даже смерть» (23).*

Если Егор был готов отбросить свою жизнь, преодолевая состояние временной смерти, то Алексей вместе с плотиной разрушает не только оплот прошлого, но и сказочное мировосприятие, отказываясь от него и переходя в состояние духовного взросления. В отличие от Егора, готового жертвовать собой – Алексей уже поборол в себе страх смерти и теперь совершает акт жертвования своим детством и «домом крестьян». Так, как дети воспринимают окружающий мир на равных с собой, то для него это равносильно убийству ближнего, на что ребенка толкает война. Совершая сакральный акт жертвования сказочным царством детства Алексей уверен, что все его *дети*, как один ринутся на зло, пришедшее на материнскую землю – понятие эгоцентричного «я» у ребенка подменяется социальным «мы», преодолевая свой страх и муки, он вызывает стихийную родную силу, таящуюся в недрах земли

*«И вы не бойтесь, и я тоже не боюсь, тогда мы будем жить! Мы после войны все вместе опять соберемся...» (23).*

Когда в действие вступает коллективная форма голоса в словах маленького красноармейца – в рассказ входит в действие следующий план – будущее – появляется образ «Надежды» на возвращение в детство.

*«От плотины осталось лишь одно ее плечо, упиравшееся в материнскую землю» (23).* Преодолевая ключевой момент испытания героя – он уничтожает живое созидание рук крестьянских, отданное в жертву собой ради одной победы.

Теперь рассмотрим развязку рассказа. Родная плотина стала порогом, который преодолел Алексей. Но он не получает награды за преодоление судьбоносного испытания и не возвращает утраченное в результате нападения

немца. Он совершил вынужденный подвиг и пожертвовал подводным царством, таким образом, принесение в жертву мира детства «прошлого» в Платоновских рассказах стало причиной преждевременного духовного взросления персонажей. Мотив возвращение в детство присутствует, но в отдаленной перспективе.

### **ГЛАВА 3. СЕМАНТИКА ОБРАЗОВ-СИМВОЛОВ В ВОЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ПЛАТОНОВА 1943-1945-Х ГОДОВ**

#### **3.1 Образ святого детства в рассказе «Маленький солдат»**

В рассказе «Маленький солдат» Платонов укрупняет ситуацию преждевременного взросления ребенка в войне. Впервые Сережа Лабков встречается читателю на вокзале, который обозначает собой одну из остановок на жизненном пути. Вокзал нередко фигурирует в творчестве А. Платонова как начало отсчета дороги жизни. В произведении эта дорога разделяет мальчика с человеком, заменившим ему отца.

Первый малый хронотоп дороги символизирует начало жизненного пути Сережи Лабкова и путь развития России в военных условиях. Дорога часто становится местом случайных встреч людей из разных сословий, возрастов – в большинстве случаев эти встречи несут судьбоносных характер, позволяющих столкнуться двум разным мирам. Время вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: «жизненный путь» «исторический путь» метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень — течение времени». [Бахтин, 1975, 473]

Неслучайно эта остановка становится промежуточным этапом между пройденным героем испытанием и будущим, в которое собирается уходить главный герой – к родителям или обратно к майору.

В начале рассказа движение по «дороге» воплощается в символике: стихии огня, олицетворяющего жизнь сердца. Механизм сердца двигателя жизни, связанный с ее течением, также проявляется и здесь. *«На втором пути тихо шипел котел горячего дежурного паровоза» (177)<sup>5</sup>.*

Тепло котла ассоциируется у героя-рассказчика с образом дома и его идиллической атмосферой – отпечаток прошлого: *«будто пел однообразный, успокаивающий голос из давно покинутого дома» (177)*. Давно покинутый дом относится ко всем солдатам, в том числе и Сереже Лабкову.

Первые черты портрета мальчика обнажают в нем детскую и чистую душу. Ребенок, как и любой другой, с нежностью смотрит на человека, заменившего ему мать и отца. *«Руку одного майора ребенок не отпускал от себя, прильнув затем к ней лицом, а от руки другого осторожно старался освободиться» (177)*.

Выход в «путь-дорогу» – этап, к которому ребенок должен быть физически, психологически, духовно и нравственно подготовлен. На момент завязки герой еще находится на промежуточном этапе – между окончательным уходом в трагически осмысленное настоящее и еще существующим отпечатком святого детства в сердце мальчика. В отличие от Егора Сережа Лабков уже совершил выход в жизненный путь прочь из дома. Образ дома фигурирует в рассказе, как уже давно покинутый топос. Война уже отобрала у ребенка дом – родителей и увела его из святого детства. Ребенок, представший с нежными детскими эмоциями, уже выглядел, как бывалый воин.

*«На вид ребенку было лет десять, а одет он был как бывалый боец — в серую шинель, обношенную и прижавшуюся к его телу, в пилотку и в сапоги, пошитые, видно, по мерке на детскую ногу. Его маленькое лицо, худое,*

---

<sup>5</sup> Платонов А. П. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 5. – М., 2012 (Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках).

*обветренное, но не истощенное, приспособленное и уже привычное к жизни, обращено было теперь к одному майору» (177-178).* Портрет Сережи Лабкова выдает в нем сочетание качеств «детства и взрослости». Взрослые одежды войны надеты на ребенка. Сапоги пошиты на детскую ногу, что свидетельствует о «пришедшейся близко к сердцу войне». Обветренное, но еще не истощенное «огнем войны» лицо Сережи Лабкова воплощает символ «железного старика», привыкшего к жизни. Портрет героя выполняет функцию контраста между «ребенком» по внешности – «на вид ребенку было десять», и железным стариком, каковым он стал душевно – «маленькое, худое лицо, обветренное, но не истощенное», в ребенке еще остается след святого детства, который далее в сюжете появляется во сне героя. Война еще не смогла истощить героя, однако душевная старость подразумевается в будущем времени.

Главная проблема рассказа – проблема духовного одиночества - расставание Сергея и его только что обретенного родного человека.

*«Мальчик верил ему, однако и сама правда не могла утешить его сердца, привязанного лишь к одному человеку и желавшего быть с ним постоянно и вблизи, а не вдалеке» (178).* Война делает детей сиротами, обрекая на «одиночество», которое умерщвляет сердце. Без ближнего человека невозможна та самая санитария души, о которой ранее писал А. П. Платонов.

Выход в путь-дорогу способен сделать человек духовно и нравственно подготовленный, но война не «разбирает, кто есть кто». Платонов называл сиротство величайшим горем, потому и маленький солдат по-прежнему боится его тягостей и одиночества. *«Ребенок знал уже, что такое даль расстояния и время войны, — людям оттуда трудно вернуться друг к другу, поэтому он не хотел разлуки, а сердце его не могло быть в одиночестве, оно боялось, что, оставшись одно, умрет» (178).* Данное предложение содержит две точки зрения: мальчика (не хотел разлуки) и сердца (боялось, что, оставшись одно, умрет) [Михайлюченко, 2011, с. 333].

*«Эта слабость детского, человеческого сердца, таящая за собой постоянное неизменное чувство, связывающее людей в единое родство, — эта слабость означала силу ребенка» (178).*

Духовная доминанта сердца определяет поступки и мировосприятие Сережи Лабкова. След святого детства находится в сердце мальчика, ставшего связью между прошлым и настоящим, связью всего человечества – источником нового будущего. Ядром образа-символа детства становится чистое и искреннее сердце Лабкова. Оно и слабость и сила мальчика, способная «спасти человечество». Одиночество сердца – отсутствие духовного родства (дома) становится причиной «старения».

Если ранее у Платонова – дом представлялся, как пространственная граница с внешним миром, то в эпоху войны – дом ребенка – постоянное пребывание рядом с близким – он становится прошлым, в которое может и должен вернуться человек, запертый в военных условиях «отголосок давно покинутого дома». Дом ассоциируется с теплом – жар духовного пламени.

Лицо Сережи Лабкова уже привычно к жизни, как ранее «привык к жизни Дед-солдат» – он привык идти по жизненному пути. Война приблизила закономерную границу смерти от старости к молодости, заставив героя преждевременно повзрослеть и ожесточиться. Если Егор только решается бороться с Железной старухой, а Алексей делает первый шаг, жертвуя своим миром детства, то маленький солдат уже состоявшийся «железный старик».

Маленький солдат довольно быстро взрослеет, осознает свою социальную принадлежность, осознает, кто есть враг и как нужно с ним бороться.

Сюжетная организация текста определяется сцеплением нескольких эпизодов прошлого, кратко описывающих новую военную жизнь мальчика. Построение сюжета начинается с настоящего. Из уст рассказчика сюжет относит читателя к прошлому, дабы объяснить причины трансформации ребенка в солдата. В рассказе «Дед-Солдат» трансформация происходит в одном происходящем перед читателем испытании, здесь – момент духовного и



нравственного испытания ребенка войной произошел в далеком прошлом. Парадигма эпизодов, представленная в рассказе, раскрывает модель целой жизни не только конкретного ребенка в условиях войны, но и детей в принципе. Война осмысливается испытанием. В ней ребенок должен сохранить в себе лик святого детства и не омрачить величие грядущей жизни. Испытания, через которые проходит Сережа, по трагичности и тяжести под стать взрослым.

*«Так этот сын любил своего отца и помог ему» (181).*

На первое испытание мальчика сподвигла любовь к отцу – ребенком в детстве движет сердце, нежели разум. С этим контрастирует его текущее обсуждение нападений фашистов на город.

Момент духовного и физического испытания героя следует разделить на два плана – первый это становление солдатом, описанное воспоминаниями рассказчика и второй это многократное испытание войной, где герой должен сохранить в себе человека.

*«Вскоре этот мальчуган пробрался подальше в тыл противника; там он узнал по признакам, где командный пункт полка или батальона, обошел поодаль вокруг трех батарей, запомнил все точно — память же ничем не порченная, — а, вернувшись домой, показал отцу по карте, как оно есть и где что находится» (181).*

Еще свежая мальчишеская память свидетельствует о том, что в рассказанном прошлом – ребенок не был духовно осиротевшим. На равных с другими взрослыми мальчик пользуется своей проворностью и ростом, борется с «образом зла» в лице фашистов «Железными кулаками». Каждый удобный момент жизни Лабков тратит на достижение победы. *«Ординарца мальчишка тоже обманул, или, так сказать, совратил: раз он повел его куда-то, и вдвоем они убили немца — неизвестно, кто из них, — а позицию нашел Сергей» (181).* Порог, предшествующий испытанию/принесению в жертву детства – плотина или окно отсутствуют в рассказе. Испытание войной многократно повторяется. Пройти его можно, сохранив в себе сокровенного человека. Дом – источник, питающий чувства «патриотизма». Семья в эпоху войны становится всей

страной, куда пробрались железные клешни врага. Семья из опеки становится причиной, за которую решался сражаться Егор, жертвует подводным царством Алеша и сражается с фашистами Сережа Лабков.

После испытания наступает второй этап – непрерывные душевные испытания Сережи в условиях войны: одиночество и потеря близких. Сердце героя, ищущее родства, испытывается тяжестью одиночества, духовным осиротением, которое пройти можно, только сохранив в себе человека – этот особый напряженный этап являет собой всю концепцию жизни Сережи. В преодолении испытания слабость детского сердца становится его силой, отправляет мальчика к истокам прошлого.

Разделение сюжета на два временных плана – прошлое и настоящее, проводит логическую цепочку – момент трагического испытания и его последствия. Третий временной план в рассказе – след мифоутопического будущего – образ святого детства, проявляющийся во сне героя.

Сергей Лабков состоялся на пути познания и понимания окружающего мира. Он осознает свою роль в нем, свои действия и некую задачу войны, как постоянного явления, но все равно еще не позволил ей опустошить, «истощить» свою душу. Взрослый ребенок еще хранит в себе след святого детства.

*«Сережа Лабков всхрапывал во сне, как взрослый, поживший человек, и лицо его, отошедши теперь от горести и воспоминаний, стало спокойным и невинно счастливым, являя образ святого детства, откуда увела его война» (181).* Лабков всхрапывает как поживший человек и затем «обратно превращается» в ребенка. Когда война забирает у Лабкова отца и мать – его семьей становится майор, с которым всегда хочет быть рядом Сережа.

Образ Сережи Лабкова продолжает семантику образа Алеши, самостоятельно пожертвовавшего плотиной и подводным царством. Алексей только состоялся на пути превращения в красноармейца и был вынужден пойти на этот шаг ради спасения деда, Сергей Лабков самостоятельно вступает в военные действия и жертвует своим детством из любви к родителям. Духовное

осиротение происходит не по его желанию. Война забирает у мальчика родителей одного за другим, тем самым отбирая дом. Главный герой – жертва общечеловеческой катастрофы. В свою очередь образ Сергея предваряет образ ребенка-смерти и ребенка-старика, лишенного следа святого детства, таящегося в сердце.

Мать Лабкова, майор все равно пытаются уберечь ребенка от пагубного влияния войны, которое в себя губкой впитал детский разум, но так же, как и мать Егора, они не в состоянии удержать ребенка от пути, по дороге жизни.

Война в рассказе «Маленький солдат» так же, как и в рассказе «Железная старуха» антропоморфна. Она не просто обретает характер конкретных людей – образ врага, но и становится лицом временной эпохи и государства породившего катастрофу. Платонов придает ей отдаленные человеческие черты. Ее представители «антидети» – фашисты. В рассказе «Железная старуха» предощущение войны обретает характер антропоморфной старухи, так же и в маленьком солдате Платонов продолжает тему антропоцентризма, придавая войне «человеческие черты», отражая понимание героем для чего нужна война. *«Уже начал понимать по-настоящему, для чего нужна война»(180).*

Дом и память о нем в истоках прошлого, как нечто сокровенное, таящееся в глубине души, помогают остаться человеком и служат санитарией Лабкову. Возвращение в прошлое становится всем смыслом жизни.

Антропоморфная война с лицом смерти в виде фашистов близко принимается к сердцу ребенком и осмысливается, как часть это дома. Своей рукой она увела ребенка из святого детства по пути-дороги жизни, оставив мальчика сиротой.

Смерть на войне является апогеем трагического содержания войны. И она, несомненно, оставляет глубокие отпечатки, но память о святом детстве находится в «центре существования человека», именно поэтому во сне ребенок, сначала существует в образе старика, потом обратно возвращается в «детское детство».

Несмотря на то, что ребенок уже становился причиной гибели фашистов – эти три ориентира позволяют ему надеяться и верить в возвращение. Сережа принимает войну близко к сердцу, потому финал произведения занимает особое место в семантике и выводе рассказа.

*«Наутро Сережа Лабков тоже не вернулся к нам, и бог весть, куда он ушел, томимый чувством своего детского сердца к покинувшему его человеку — может быть, вослед ему, может быть, обратно в отцовский полк, где были могилы его отца и матери» (182).*

В финале – герой уходит от Бахичева «бог весть куда». В нем все еще теплится детское сердце и трансформация в ребенка-старика еще не завершена, а потому возможно чудо духовного воскрешения человека через его прошлое. Сердце мальчика неосознанно для него зовет домой.

Как ранее Настя играла с костью своей матери, – в финале Платонов обращается к связи с прошлым ребенка. Конфликт между маленьким солдатом и войной протекает глубоко в душе героя – раскрывая проблему духовного одиночества. Его прошлое противопоставляется трагическому настоящему, из которого Сергей неосознанно ищет путь домой к детству. Ключевой образ святого детства хранится в «центре существования человека», потому главный герой продолжает неосознанно искать путь к духовному преображению, не поддаваясь пагубному влиянию войны. Дом выполняет смысловую функцию реализации мотива возвращения к истокам – духовное преображение. Воспоминания раскрывают характер и причину становления мальчика железным стариком. Возвращение из войны возможно только через возвращение к истокам. Хоть Сережа и возвращается в войну, но он идет обратно домой, повинувшись связи с прошлым. Семантические узлы, заложенные в рассказе «Железная старуха», определили мотив возвращения.

### **3.2 Образ ребенка-старика в рассказе «Возвращение»**

В творчестве Платонова война обретает два философских плана: трагически осмысленное настоящее и утопическое будущее, вернуться в которое по окончании войны смогут дети. Само значение названия рассказа – «Возвращение», подразумевает не только возвращение солдата обратно домой, но и возвращение детей обратно в «святое детство».

Война стала главным фактором духовного сиротства детей. Потому возвращение возможно в случае «чуда преображения войны», связанное со святым детством. *«Эта слабая ветвь должна вытерпеть и преодолеть и ветер, и волны, и камень: она – единственное живое, а все остальное – мертвое, и когда-нибудь ее обильные разросшиеся листья наполнят шумом пустой воздух мира, и буря в них станет песней».* [Платонов, 1944, «Пустодушие»]

Мир на линии фронта и в тылу – у Платонова, как и ранее у Шолохова и Толстого – две разных «монеты». Вхождение в каждый из этих миров легко на физическом уровне, но на уровне духовном «возвращение» в мирное время не намного легче, чем принятие войны к сердцу.

Петруша отразил на себе пагубные последствия войны, изображаемые Платоновым на протяжении военного цикла рассказов: тяжесть преждевременной ответственности, детские лишения, жизнь без «детского детства». Страдания духовные и телесные приблизили границу душевной старости к одиннадцати годам. О душевном возрасте героя говорит его сердце, оно позволило расслышать, что *«в глазах ее были большие остановившиеся слезы»* (430)<sup>6</sup>.

При первой же встрече Алексей Иванов не узнает своего сына, походящего на «крепенького мужичка». «Генетические черты оказались приторможены военной нуждой» [Хрящева, 2010, с. 58]. *«Отец увидел, что Петр был малорослый и худощавый мальчуган, но зато головастый, лобастый,*

---

<sup>6</sup> Платонов А. П. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 5. – М., 2012 (Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках).

*и лицо у него было спокойное, словно бы уже привычное к житейским заботам» (419).*

Привычным к войне сердцем ранее также описывался и характер Сережи Лабкова. В отличие от Лабкова Петруша не просто привык к жизни, но устал от нее. Привычность к тяжелой жизни стала одной из основных характеристик «постаревших» детей. «Дед-солдат» в диалоге с Алешей также говорил, что привык к жизни – Платонов в своих рассказах проводит незримую связь между ребенком и старым человеком – дед-солдат, обладающий детской душой, становится резким контрастом по отношению к ребенку, духовно превратившемуся в старца.

При встрече Петрушка не узнает своего отца. Подсознательная проницательность мальчика подсказывает, «чей отец духовно так и не вернулся с войны». « — Ты отец, что ль? — спросил Петрушка, когда Иванов его обнял и поцеловал, приподнявши к себе» (419).

Неузнавание отца проявляет последствия духовного опустошения Петруши. Мальчик повзрослел, не зная родительской ласки и не помня святого детства – преждевременно повзрослев духовно, Петрушка уже несет на себе крест ответственности за младшую сестру и мать.

Внешний вид Петруши выдает в нем уже взрослого, пожившего мужичка. Портрет героя в отличие от Сережи Лабкова – полностью отразил на себе последствия войны и преждевременного старения.

Одинаковое имя Петрушки из рассказа «Смерть солдата» и «Возвращение» позволяют провести логическую параллель между двумя образами ребенка-смерти и ребенка-старика, близко понимающего и принимающего смерть и войну к сердцу. Точно также глаза Петрушки смотрят на отца при первой их встрече *«Маленькие карие глаза его глядели на белый свет сумрачно и недовольно, как будто повсюду они видели один непорядок» (419).*

Уже далее, видим, что автор пишет: *“Говорил он не по своим летам, а как старик, но не было в его речи стариковской доброты”*. Ребенок еще не успел познать мудрости, но уже устал от жизни.

Война ожесточила ребенка, заставила преждевременно взвалить на свои плечи непосильный груз ответственности «хозяина» семьи, с которым он успешно справляется. В отличие от «Петрушки» из рассказа «Смерть солдата» он живет ради семьи с полной самоотдачей обществу и близким. Дома он справляется с хозяйством, как заправский мужичок из народа *«Иванов видел, что более всех действовал по дому Петрушка. Мало того, что он сам работал, он и матери с Настей давал указания, что надо делать, и что не надо, и как надо делать правильно»* (421).

Петрушка стал каменным оплотом, удерживающим семью «на плаву». Значение имени Петр – с древнегреческого «скала, утес, каменная глыба» полностью раскрывается, не смотря на контраст со слабым телом мальчишки. Самоотдача Петрушки и ранее встречалась в творчестве Платонова в рассказе «Корова», где Вася в сочинении «Как я буду жить и работать, чтобы принести пользу нашей родины», вдохновленный уроком, который «дала» ему корова приходит к выводу: *«Я тоже хочу, чтобы всем людям нашей родины была от меня польза и хорошо, а мне, пусть меньше, потому, что я помню нашу корову и не забуду»* [Платонов, 1936, «Корова»].

Ту же самоотдачу проявляет Алеша, разрушая плотину ради победы над немцем, пользы для родины. Для Алеши разрушение плотины было первым шагом на тропе взросления, для Петрушки – постоянная самоотдача нечто само собой разумеющееся. Первый шаг к духовному взрослению является осознанным выбором ребенка, далее самоотверженность становится вынужденной; подвиг приводит к духовному осиротению и старению ребенка.

Петрушка уже состоявшийся человек, самоотверженно жертвующий «куском пирога», чтобы его матери была польза. Его жертвенные поступки отражают христианское мировоззрение. Через опустошение себя сын семейства

лечит души других, потому Настенька выросла ребенком, которому святое детство отнюдь не чуждо.

Сакральное значение имени «Настя» с древнегреческого переводится как воскрешение, возвращение. Через самопожертвование Петрушеньки собой – Настя в годы войны обретает чудо святого детства (другими словами, через образ Насти автор показывает воскрешение детства), хоть и тяжкое, но не заставившее девочку вступить на дорогу жизни преждевременно.

Важным элементом в собирательном образе Петруши является и его опека матери, проявившаяся не только в жалости и сочувствии, но дошедшая до прямых указаний, что и как делать, помощи в кухонной утвари. Образ «матери – родины» встречался ранее в творчестве Платонова в рассказе «Еще мама». Образ матери-богородицы в рассказах Платонова пересекается с родиной-матерью. Имя «Любовь» проводит связь между материнской любовью и патриотическими чувствами, эта связь отождествляет их со святой любовью материнства – любовью божьей. «Бог – есть любовь» - в рассказе «Возвращение» Платонов продолжает развивать тематику христианской философии в нравственной жизни народа, внутреннем мире детей. *«Вся наша родина – еще мама тебе» [Платонов, 1936, «Еще мама»]*

«В творчестве Платонова образ «Непобедимой России» реализуется не в солдатах, а в детях и старухах-матерях» [Спиридонова, 2006, с.29]. С одной стороны – Непобедимая Россия передана через образ Петруши, Егора и Сережи Лабкова, с другой – Россия, которую дети защищают – это мать героев.

Преодоление страшного времени перетекает в преодоление последствий безумия войны, возвращение из которого возможно через духовное воскрешение, благодаря любви и самоотдаче. Петрушка, как и маленький солдат, заботится о матери, защищает ее от нападок отца. В ответ на защитные слова и притчи Петруши отец называет его сержантом *«Отозвался отец. — Ишь ты, сержант какой?» (435).*

Творчество Платонова тесно связана с народной жизнью, потому образ Петруши во многом, кроме возраста пересекается с народным образом



мужчины крестьянина, заботящимся о своей родине и земле. Как и народный мужичок, он обладает народной мудростью, расчетливым умом и проницательностью, которую не раз подчеркивает Алексей Иванов. *«Вот сукин сын какой! — размышлял отец о сыне. — Я думал, он и про Машу мою скажет сейчас...»* (436).

Однако вместе с чертами народной мудрости Петрушка обладает и другими качествами - стариковская манера поведения, едкий и хитрый нрав стали присущи герою в той же мере, что и старцу. Не только поведение и внешний вид выдают в Петрушке старика, но и его простонародная речь: *«Ишь положение какое!...»* (426).

Детство у Петрушки подразумевается в прошлом, возвращение в которое должно состояться. На момент повествования внешне он походит на подростка, когда душевный возраст подразумевается старостью: *«Петрушка тоже мальчиком был...»* (431).

Задача хранителя семьи — защита семейного очага — выполняется Петрушкой во время работы с печью - символом домашнего тепла. Он продолжает символику причастности к огненной стихии сердца. Сын — хранитель очага, хранитель семьи Ивановых. В свою очередь он больше всех борется за сохранение в доме «внутреннего огня» - теплоты сердца в семье.

Борьба за сохранение в «доме» внутреннего тепла — уход за печкой и очагом, притчи, спасающие отца и матери — есть борьба за пространство внутреннее, нежели внешнее. «Параллелизм огня внешнего и огня сердечного тепла и чуткости пронизывает все уровни текста» [Хрящева, 2010, с. 58] . Борьба за сохранение в себе и других сердечного тепла перерастает в борьбу за сохранение «дома». Дом — некая сущностная среда, «центр собственного существа» (М. Элиаде), хранителем тепла которого выступает Петрушка. Как и ранее — в творчестве Платонова Дом не определяется средой, а семьей, близкими людьми — средой сущности человека. Дом в его творчестве определяется родиной «Земля — дом размером с материк».

Война в рассказе «Возвращение» присутствует в двух пространственных планах – война передовая, через которую прошел Алексей Иванов, и война в тылу. Хотя она и не антропоморфна, но все также носит лицо эпохи и временные черты. Ее внешний огонь и образ смерти отражается в словах Алексея «Я смерть в лицо видел ближе, чем тебя». Ее влияние пагубно сказалось на Петрушке опустошением души, преждевременным душевным взрослением и «приторможенностью развития генетических черт». Она обретает две формы – на фронте и в тылу, где ведется непрерывная борьба за выживание и победу. Возвращение — это не победа над немцами, а сохранение Петрушкой и другими героями сердечного тепла и жара души, где «солдатом» в тылу выступает семья, причастная к огненной стихии, и в частности Петрушка ведет «войну» за сохранение этого тепла в семье.

Ради самоотдачи Петруша уже определился со своими планами на будущее, отказавшись от иных перспектив. Уже в столь малом возрасте он, быть может, не способен сразу вернуться обратно – посмотреть на мир глазами своей сестры. Стариковская расчетливость отобрала у него удовольствие от главного сокровища человеческого общения со своими сверстниками, «духовная старость» отобрала его детство. *«Петрушка нуждался в любви и заботе сильнее других, потому что на него жалко сейчас смотреть... Тогда постепенно все пойдет к лучшему, и Петрушка будет бегать с ребятами, сидеть за книжкой, а не командовать с рогачом у печки» (424).*

Постепенно его же действиям потворствует и Настя, в чем и состоит трагедия сиротского детства. *«— А ты что плохо кушаешь? — спросил отец у маленькой Насти. — Ты на Петра, что ль, глядишь?.. Ешь как следует, а то так и останешься маленькой...» (425).*

Сокровище человеческого общения в теме антропоцентризма Платонова рождает возможность исцеления души. Смотря на мир через призму рационализма и правильности, иногда в его словах проскальзывают нотки, совсем не присущие ребенку: *«— Он старей тебя — Семен Евсевич!.. Он нам пользу приносит, пусть живет...» (426).* Само значение слов, хоть и несет в

себе подобный контекст, но как бы подразумевает логичный вопрос: «А если бы пользу не приносил?».

Народный образ мужичка Петруши метафоричен и соединяется в себе образ «древа жизни», которое произрастает из матери-земли, что столь воспевался в народнической литературе.

*«Сюжетную реализацию концептуальной метафоры – ребенок – слабая, но живая ветвь на опаленном войной древе народной жизни – находим в рассказе Возвращение» [Спиридонова, 2014, с. 108].*

Петруша - ветка древа жизни, которая должна вытерпеть и выстоять и ветер, и волны. Его образ стал символичным переплетением ребенка-старика и ветви жизни, дарующей своими листьями жизнь всему мертвому, удерживая своими ветвями семью.

*«- Вот вырос у нас отросток» (435).*

Мотив преодоления тягот времени Петрушей корнями уходит и к народной мудрости. Ребенок, как старик понимает поступки отца и матери, его рассказ про Харитонову звучит, как притча из уст старика, упрекающего нынешнее поколение. Петруша осуждает родителей за глупость и дает мудрое наставление не ссориться по «временным пустякам». Он упреждает думы Алексея Иванова, стыдящегося перед женой, подвигая того переступить через собственное эго и перестать чувствовать себя сиротой – вернуться домой. Тыл – это духовное многообразие родины, борьба за существование которого ведется на фронте и в самом тылу

*«— Я все дочиста понимаю, — отвечал Петрушка с печки. — Ты сам не понимаешь. У нас дело есть, жить надо, а вы ругаетесь, как глупые какие...» (435).*

Петруша чуткой, детской душой понимает мотивы родителей, но, равно как и Алексей Иванов, еще не смог обнажить свое сердце, чтобы вернуться «домой». Его сердце боится духовного одиночества и нуждается в заботе, однако оно обременено спасением семейства. *«Слабой веточкой спасено семейство Ивановых» [Спиридонова, 2014, с. 109].*

По мнению Платонова последствия войны и правду жизни лучше всего понимали дети. Петрушка своими устами изрекает истонную мудрость «у нас дело есть, жить надо» (435). Они одни понимали истинную ценность семьи, потому дети и предстают хранителями и защитниками дома в годы войны, после нее.

Петрушка, несмотря на стариковский разум и одинаковые глаза, в произведение возвращение наоборот противопоставлен, как антоним ребенку-смерти Петрушке из рассказа «Страх солдата». Его ум и действия направлены не на то, чтобы уморить семью, а наоборот – обладают оживляющим действием с целью заботы и сохранения сердечного тела. Действия самоотверженные, Петрушка дарит людям то, в чем, прежде всего, нуждается сам.

Важную роль в финале произведения «возвращение» сыграла Настя (воскрешение). Она позволила возродить «Дом», найти родство между отцом и сыном. Весть об уходе отца и его передает она, что и сподвигает Петрушу к страху расставания, и позволяет вернуться, обнажить свое сердце:

*«— На работу, — тихо ответила Настя и закрыла книгу.*

*— А отец куда делся? — Петрушка огляделся по дому, в кухне и в комнате. — Он взял свой мешок?*

*— Он взял свой мешок, — сказала Настя.*

*— А что он тебе говорил?*

*— Он не говорил, он в рот меня и в глазки поцеловал» (436-437).*

Кольцевое построение сюжета возвращается к дороге жизни, по которой отец уезжает из дома. Кольцевая композиция присуща притчам. Проезжая мимо дома, он видит в окне страдающих, но бегущих и преодолевающих падения детей. Петрушка впервые одет нараспашку, на одну ногу обута калоша, на другую сапог – несобранность, б тревога с грустью впервые отразились на искреннем и чистом лице мальчика, вопреки всему бегущему вслед за отцом по «дороге жизни» через массу падений и препятствий. Перед страхом потерять семью герой смог обнажить тепло и жар чистого сердца,

пробудив жар сердца Иванова, утверждая «ценность и абсолют дома». Элементы «воскресительного жара» (Настя – возвращение, воскресение) непосредственно связывают возвращение домой с теплом человеческого сердца.

Благодаря возвращению в святое детство отец слышал крик детей – чудо преображения войны было совершенно чистыми детскими чувствами, была спасена семья Ивановых. Воскрешение «мертвого» и победа над железной старухой стали возможны благодаря «детскому детству» Платонова.

Ветвь жизни, как противовес смерти стала логичным завершением темы детства в военном творчестве Платонова. Обнажив сердце и вернувшись в святое детство – дети смогли «спасти человечество» в отдельно взятой семье.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Детство — одна из центральных тем Платонова. Писатель мыслил детство не просто начальной порой жизни, но более совершенной моделью человечества. «...Почему мы такие плохие и ничтожные, а наши дети — такие радостные и вольные», — напишет Платонов в 1920 году в статье «Знамена грядущего», и сделает вывод: «Дети — спасители вселенной». В период Великой Отечественной войны тема детства присутствует в творчестве Платонова от первого («Броня», 1942) до последнего произведения («Возвращение», 1946). Своеобразие рассказов военного периода Платонова характеризуется нацеленностью писателя не на стратегические события в эпоху войны, а на изображение души воюющего человека. Истинное разрушение, которое принесла война, писатель видит, прежде всего, в деформации детской души.

Сюжетная основа военных рассказов о детях определяется изображением маленького человека, обреченного на подвиг. Поэтому сюжетное движение задается быстрым взрослением детей. Причем, если в рассказах начала войны «Железная старуха» (1941), «Дед-солдат» (1941), заметны черты сказочной символики, то в более поздних текстах, особенно «Возвращении», актуализировано притчевое начало.

Семантически «территория детства», «детский текст» в соотношении с символическими константами художественного мира Платонова описывались через следующие образы-символы: «мать» - это родина, народ, родная земля; «Отец» - идеолог, мужское и социальное начало; «Мать» и «Отец» дают жизнь «дитяти», «ребенку», а вместе они составляют «семью». «Семья» - основная символическая константа писателя. Она призвана объединить «родину», «народ» с «пастырем», «идеологом», т. е. она порождает большую семью-государство - родину, которую любовью к себе объединяют дети. Эту «модель» разрушила война, породив: «безотцовщину», чреватую бездуховностью. А «отсутствие матери», сотворяет человека бесчувственного и бессердечного.

Поэтому детские рассказы писателя написаны не только и не столько для детей, сколько для взрослых. Смысл его «детского текста» - прогноз и притча.

Наблюдения над принципами изображения детских образов выявили определенную иерархию, связанную с мерой и степенью душевного разорения маленького человека. Ступени этого разорения таковы: превращение в железного старика, ради защиты «матери-родины-дома», душевное опустошение, вынужденное взросление и «вынужденный подвиг» как результат сиротства, преодоление тягостей войны благодаря воскресительному жару детского сердца, возвращение в святое детство. Таким образом, Платонов представляет все грани влияния войны на детей, которая увела их из святого детства.

Война в творчестве Платонова антропоморфна, ее лицом выступают: железная старуха и анти-дети – фашисты, которые играют со смертью. Она может быть представлена лицом эпохи, породившей общечеловеческую катастрофу. Победа над ней возможна только благодаря воскресительному жару души. В философском контексте война обретает два плана: трагически осмысленное настоящее и утопическое будущее, вернуться в которое смогут дети. Платонов не столько раскрывает тему победы, сколько общечеловеческую необходимость возвращения «домой».

С детьми в художественном мире писателя связано и будущее. Выстраивание «дома» как пространственного эквивалента «семьи» возможно лишь благодаря любви и детям. Хронотоп «возвращения», появляющийся в прозе позднего Платонова чаще и чаще, связан с тем, что «война» как сила, разъединяющая и разрушающая все уровни — от уровня мира до уровня дома — преодолевается при помощи детей, и ссору матери и отца — нарушение гармонии мира — прекращают дети, как бы выводя жизнь из войны к миру.

Мы считаем, что наше исследование может помочь учителю на уроках, посвященных творчеству Платонова, которое изучается в средних и старших классах. Образ быстро взрослеющего ребенка центральный в рассказах Платонова о войне. Их анализ позволит увидеть своеобразие изображения

этого события не с позиций боевых действий, а с точки зрения тех душевных движений, переживаний, изменений, которые определялись военными тяготами. При анализа платоновских текстов необходимо учитывать также сложность образов-символов.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Аюпова Е. И. Концепт 'ребенок' в рассказах Андрея Платонова // Вестник ЧелГУ. 2008. №30 С.17-22.



2. Баршт К. А. Поэтика прозы Андрея Платонова. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2000. — 320 с.
3. Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства/Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Т. 1. - М., 1962
4. Виноградов И.А. О теории новеллы // Виноградов И.А. Вопросы марксистской поэтики. - М.: Сов.писатель, 1972. С. 252.
5. Гинзбург Л.Я. О литературном герое / Л.Я. Гинзбург. — Л.: Сов. писатель, 1979. — 223 с.
6. Голубева Л. «Взыскание погибших» (проза Андрея Платонова) // Высшее образование в России. 2001. №3 С.113-119.
7. Дмитровская М. А. Персонажи георгиевского ряда у Платонова в историко-культурной перспективе/Балтийский филологический курьер, 2003, с. 53.
8. Дмитровская М. А. Проблемы творчества// «Страна философов» А. Платонова. Вып. 5. — М., с.125-127.
9. Дмитровская М. А. Образная параллель «Человек-дерево» у А. Платонова// Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 2 — СПб., 2000. — с. 25-40
10. Кеба О.В. Творчість А.П. Платонова в контексті світової літератури ХХ століття / О.В. Кеба. Автореферат ... докт. філолог. наук. — К., 2003. — 32 с.
11. Кирилова И. В. Типология героев А. Платонова/ Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Вып. 5, с. 119-123. - Волгоград., 2007
12. Кобозева И. М., Лауфер Н. И. Языковые аномалии в прозе А. Платонова через призму процесса вербализации / И.М. Кобозева, Н.И. Лауфер // Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста. — М., 1990. — 312 с. — С. 62-81.

13. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М., 1994
14. Кожевникова Н. А. Из наблюдений над классической / орнаментальной прозой // Изв. Ан СССР. Сер. лит. и яз. – 1976 – Т. 35. – № 1. – с. 56
15. Корман, Б. О. Изучение текста художественного произведения. — М., 1972.
16. Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946) / Н. Корниенко // Здесь и теперь. — № 1. — М., 1993
17. Корниенко Н. В. Философские искания и особенности художественного метода Андрея Платонова: автореф. дис. ... канд. филолог. Наук / Н. В. Корниенко. Л., 1979
18. Лейдерман, Н. Л. «Теория жанра. Исследования и разборы» - Екатеринбург: УрГПУ, 2010, :904 с
19. Ливингстоун А. Мотив возвращения в рассказе А. Платонова «Возвращение» // Творчество А. Платонова: Исследования и материалы. Кн. 2. – СПб., 2000. с. 113-114
20. Лосев А. Ф. Логика символа / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. М., 1991. - С. 247-274.
21. Лосев А. Трагическое / А. Ф. Лосев // Философская энциклопедия : в 5 т. - М., 1970.-Т. 5. - СПб. 252.
22. Малыгина Н. М. Образы-символы в творчестве А. Платонова // Страна философов Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994
23. Малыгина Н. М. Художественный мир Андрея Платонова в контексте литературного процесса 1920 – 1930-х годов: автореф. дис. доктора филологических наук/ Н. М. Малыгина М., 1992
24. Малыгина Н.М. Художественный мир Андрея Платонова. Учебное пособие / Н.М. Малыгина. — Москва, 1995. — 68 с.
25. Марченко А. Несколько составляющих // Литературная Россия, 1946, № 37

26. Мелетинский. Е. *Историческая поэтика новеллы*. М., 1990
27. Михайлюченко О. С. Концепт «Сердце» в военных рассказах Андрея Платонова // Проблемы исторической поэтики. 2011. № 9 С.330-341.
28. Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа – Издательство воронежского университета:, 1978. – 222 с.
29. Нинов, А.И. Современный рассказ [Текст] / А. И. Нинов - Л. Наука: 1969. - 295 с.
30. Платонов А. П. Записные книжки: Материалы к биографии. М., 2000.
31. Платонов А. П. Архив Андрея Платонова //Архив А. П. Платонова Кн. 2. - М.: ИМЛИ РАН, 2006
32. Платонов А. П. Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941—1945 годов / Сост., подготовка текста, комментарии Н. В. Корниенко. — М.: Время, 2012. — 544 с. — (Собрание)
33. Платонов А. П. Сухой хлеб: Рассказы, сказки / Сост., подготовка текста, комментарии Н. В. Корниенко. — М.: Время, 2012. — 416 с. — 2-е изд., стереотип. — (Собрание).
34. Пospelов Г. Н. Теория литературы, с 139, 140.
35. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. — 364 с.
36. Серафимова В.Д. Концепты «Дети», «Детство» как общечеловеческая проблема (А. Платонов, Ю. Казаков, Б. Екимов и др. ) // Ценности и смыслы. 2012. №3 (19) С.150-158.
37. Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982.
38. Спиридонова И.А. Под небесами родины - Художественный мир военной прозы Платонова ПетрГУ – Петрозаводск, 2014 – 145 с.
39. Спиридонова И.А. Ландшафт военных рассказов Платонова/Русская Речь 1. – Петрозаводск., 2006
40. Спиридонова И. А. Комическое в военной прозе А. Платонова // Пушкинские чтения. 2011. №XVI С.188-196.

41. Спиридонова И. А. Метафора и метонимия в решении темы детства у Платонова (на материале военных рассказов) / И. А. Спиридонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 3. – СПб. : Наука, 2004 – с. 407-427.
42. Спиридонова И.А. Подтекст в военной прозе Платонова/Филологический класс 23, 4 с. 12-17. – Екатеринбург., 2010
43. Топоров В. И. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1994
44. Хрящева Н.П. Ситуация возвращения войны с рассказов 40-х-80-х годов/Филологический класс 23, 15 с. 58-62. – Екатеринбург., 2010
45. Хрящева Н.П.Рассказ А. Платонова «Возвращение»: поэтика огня/Филологический класс 17, с. 73-77. – Екатеринбург., 2007
46. Червякова Л.С. Детство, как темпоральная категория в рассказах Платонова второй половины 30-40-х гг// Страна философ А. Платонова: проблемы творчества. М.: Имли Ран, 2003. Вып. 5
47. Червякова Л.С. Детство, как темпоральная категория в рассказах Платонова второй половины 30-40-х гг// Страна философ А. Платонова: проблемы творчества. М.: Имли Ран, 2003. Вып. 5
48. Шеллер М. О феномене трагического // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. Рига, 1988.
49. Шуников Владимир Леонтьевич Пространственные модели в произведениях А. Платонова и И. Бабеля // Вестник Евразии. 2003. №3 С.25-39.